

La narrativa de Francisco Umbral: 1965-2001

Una lectura

Eduardo MARTÍNEZ RICO

Universidad Complutense

RESUMEN

El artículo es un estudio de carácter general sobre la obra narrativa de Francisco Umbral. Desde 1965, fecha en que publica la novela corta *Balada de gamberros*, hasta 2001, año en que aparece *Un ser de lejanías*, las dos obras que marcan los límites temporales de este trabajo. El análisis y la clasificación, aunque de forma abierta, de la narrativa umbraliana, ha tenido en cuenta el carácter multiforme y muy personal de estos libros. Conceptos fundamentales como autobiografía, estilo, novela lírica, novela histórica, periodismo literario..., son estudiados para describir al Umbral-narrador, inseparable del Umbral-periodista o del Umbral-ensayista. El artículo hace un recorrido por esta obra a partir de las principales líneas narrativas que ha cultivado el autor.

PALABRAS CLAVE

Umbral
narrativa
Literatura
española

ABSTRACT

The article is a general study on Francisco Umbral's narrative. From 1965, when he publishes *Balada de gamberros*, to 2001, the year of appearance of *Un ser de lejanías*, the two books that mark the time limits of this work. The analysis, and open classification of umbralian narrative, has considered the diversity and personal character of these books. Essential ideas as autobiography, style, lyric novel, historic novel, literary journalism..., are studied to describe Umbral-narrator, that we can't separate from Umbral-journalist or Umbral-essayist. The article is a journey which starting point are the fundamental narrative lines cultivated by the author.

KEY WORDS

Umbral
novel
Spanish
literature

El título debería reflejar bien el contenido de este artículo, así como sus límites: *La narrativa de Francisco Umbral: 1965-2001*. En este epígrafe se encierran los principales ejes de nuestra investigación. Por una parte, un autor, Francisco Umbral; por otra, una modalidad literaria, la narrativa; finalmente, una época, un intervalo de tiempo, el comprendido entre 1965 y 2001. Son unos temas muy ambiciosos para un artículo, por lo que nos veremos obligados a *limitarlos*, quizá aún más de lo que nuestro título hace presagiar al lector.

Umbral publica su primera novela corta, *Balada de gamberros*, en 1965. Se da a conocer entonces como novelista, pero ya era conocido como periodista y como escritor de cuentos, y ese mismo año había publicado un ensayo, *Larra. Anatomía de un dandy*¹, que tuvo entonces mucha repercusión y que aún se sigue considerando una aproximación muy original y muy literaria, en el mejor sentido del término, a la figura de Larra.

¹ Madrid: Alfaguara, 1965.

No vamos a estudiar su faceta como periodista, ensayista o cuentista (reconociendo que sus cuentos forman parte de su *narrativa*, narrativa breve), aunque como tendremos la posibilidad de comprobar todo confluye en la obra de este escritor². Resulta imprescindible aludir a su periodismo para hablar del resto de su obra, y el ensayista que hay en él aflora en casi todos sus libros. Por otra parte, igual que podemos seguir el rastro, o *inventar* un posible rastro, de artículos y reportajes en sus novelas, memorias, diarios..., la concepción del relato breve que tiene Umbral late en muchas de sus páginas *largas*. Aunque nuestro autor no ha escrito muchos más cuentos que los que forman *Teoría de Lola*, con la excepción de algunas colaboraciones periodísticas, el cuento es fundamental en su teoría narrativa³. No parece extraño que un escritor que ha demostrado tan *reiteradamente* su capacidad para escribir pequeñas obras maestras en el espacio de una columna, tenga también especial facilidad para desarrollar una historia de ficción, de forma rápida y brillante, en unos cuantos folios de relato breve.

Hecha esta salvedad, y admitiendo que en Umbral todo está en todo, continuemos esta *lectura* de su narrativa apenas comenzada.

En 1965 Umbral publicaba su primera novela corta, que es el arranque de nuestra investigación. En 2001 Umbral publica *Un ser de lejanías*, la última obra que tenemos en cuenta en este artículo. La «última» relativamente, porque hay otros libros posteriores, como el polémico *Cela. Un cadáver exquisito*, que aunque están fuera de los límites de nuestro trabajo, ofrecen datos de interés. Pero podemos considerar *Un ser de lejanías* una especie de «resumen», «puesta al día» de toda la trayectoria de su autor. Por eso creemos muy adecuado terminar nuestro recorrido con esta obra, porque hablar de él de alguna manera implica referirse a todos los anteriores.

Un autor, una época, una modalidad literaria. Este último aspecto de nuestro título, el que conforma el corpus de novelas, memorias, libros híbridos, que he analizado, quizá sea el más discutible. Por narrativas entendemos un conjunto de obras muy heterogéneas: novelas y memorias fundamentalmente, pero también libros que están muy cercanos al diario íntimo, a la prosa poética, al ensayismo y al periodismo.

Para Sanz Villanueva hay un elemento que unifica esta obra narrativa, lo que él llama «crónica vibrante de la cotidianeidad». Bien mirado, esta *crónica* se halla en todos sus libros narrativos, ya sean novelas históricas o de no-ficción —Umbral se ha mostrado algunas veces admirador de la novela de no-ficción norteamericana—, periodísticas, líricas... Sanz Villanueva aprovecha para *defender* al escritor de algunas críticas negativas que se le han hecho, como «la

² Sobre esa labor de ensayista véase nuestros artículos «El escritor escribe sobre escritores», en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, n.º 18 (Madrid: Universidad Complutense, 2000), pp. 265-275, y «Jugar y juzgar. Los ensayos literarios de Francisco Umbral», en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, n.º 19 (Madrid: Universidad Complutense, 2001). Sobre el Umbral cuentista véase nuestro trabajo «Francisco Umbral, teoría y práctica del cuento. *Historias de amor y Viagra*», en *El cuento español en la década de los noventa*, volumen coordinado por José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (Madrid: Visor Libros, 2001), pp. 367-375.

³ Cfr. la magnífica reflexión sobre el cuento que realiza Umbral en el prólogo a *Teoría de Lola* (Barcelona: Destino, 1995) (primera edición, 1977), 7-23. Este prólogo había sido antes una conferencia que el autor leyó en la Universidad Internacional Menéndez-Pelayo, en agosto de 1968, con el título de «Teoría larga para escribir relatos cortos», y que fue recogida en el volumen *Prosa novelesca actual* (Santander: UIMP, 1969).

de la falta de estructura novelesca de sus libros». Pero si Umbral y sus novelas no propiciaran ese tipo de críticas, estaríamos hablando de un autor muy distinto. Naturalmente no hablaríamos de *la novela de Umbral*, pues ella misma presenta sus novedades y limitaciones —cualquier novela o novelista lo hace—, lo que la convierte en «personal e intransferible», dos cosas que preocupan mucho a Umbral, base de la idea que tiene del estilo.

Esa crónica vibrante —a veces elegíaca, otras satírica— de la cotidianeidad es el componente básico de su amplia obra narrativa, y es preciso subrayarlo para evitar el malentendido de reprocharle al escritor la falta de estructura novelesca de sus libros. A cada autor hay que enjuiciarlo por el acierto con que lleva a cabo las formas literarias que él mismo dispone como más adecuadas para sus fines. Y, creo, no se puede negar expresividad y eficacia a Umbral al materializar unos libros novelescos en los que mezcla inventiva (sobre todo lingüística), reportaje, autobiografía, digresiones culturales⁴...

Si añadimos a la expresión de Sanz Villanueva, «crónica vibrante», las palabras «en primera persona» (que es su forma natural de narrar, de escribir), y «con gran cuidado estilístico», seguramente nos aproximaríamos mucho a los presupuestos literarios de Umbral. Esa *primera persona*, volcada a la intimidad, cubre la narrativa umbraliana y está presente en novelas y diarios, ensayos y artículos, todos los géneros. Jean-Pierre Castellani define el concepto de autobiografía tal como lo ha practicado Umbral: «Francisco Umbral consacre une partie très importante, voire centrale, de son oeuvre à l'exercice autobiographique, c'est-à-dire, dans son cas, à une littérature de confidence intime, de mise à un sans fard de son intériorité la plus secrète⁵.»

Umbral mezcla en muchos de sus libros —quizá en todos— la realidad con la ficción, y la Historia de España, y de la Literatura, con su propia trayectoria personal. Son importantes los «libros familiares» del autor, entre la novela y las memorias, unos *más novelas*, otros *más memorias*. Umbral levanta un poderoso proyecto autobiográfico, trascendente, porque la literatura, sus virtudes creadoras, consiguen que el propio yo de Umbral trascienda a una realidad distinta, poética en el sentido más pleno. La memoria del escritor alcanza todo su pasado, su vida familiar, pero, como veremos, también la Historia de España, episodios y ambientes muy alejados *cronológicamente* de Umbral. Él se funde en ellos gracias a la literatura, haciendo compatible con el poder creador del lenguaje, imaginación verbal que se expande a todas las posibles *imaginaciones* —todos los sentidos exteriores concentrados en el *interior* de la literatura—, reconciliando la Historia, los hechos sucedidos, la realidad, con la ensoñación lírica. Umbral logra esto con su propia vida, pero a partir de cierta época, se atreve con «la vida de la Historia». En ese cruce, él sigue utilizando las dos armas literarias más importantes que posee:

⁴ Santos Sanz Villanueva: *Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual* (Barcelona: Ariel, 1994), p. 178.

⁵ Jean-Pierre Castellani: «Autoportrait dans l'oeuvre romanesque de Francisco Umbral», en Guy Mercadier (ed.): *L'Autoportrait en Espagne: littérature et peinture [Actes du IV^e Colloque International d'Aix-en-Provence (6-8 décembre 1990)]* (Aix-en-Provence, Université: 1992, p. 291.

la memoria, esto es, su propio yo proyectado a épocas pasadas, vividas o no; y el lenguaje, la palabra con ambición poética, generadora de nuevas realidades, originadas en la realidad, pero no subordinadas a ella. En Umbral la literatura sólo se subordina a su propia raíz: la palabra, la materia propiamente lingüística.

Anna Caballé, en su estudio biográfico sobre nuestro escritor, reivindica ese inmenso «proyecto autobiográfico» y lo relaciona con un proyecto aún más ambicioso, en Umbral muy ligado al primero. El autor, trabajando en su propia biografía literaria, también hace lo que podríamos llamar *una autobiografía íntima* de España:

Umbral es también un pionero en tejer su obra con los hilos de aquella memoria: nadie como él ha escrito de la postguerra, y cuando llegue la hora de la madurez a nuestros estudios autobiográficos la obra de Umbral alcanzará la importancia y sobre todo el sentido que, sin embargo, hoy se le da en calderilla. Lo que ahora puede interpretarse como una insistencia abusiva en la propia identidad se verá como un proyecto coherente anclado en la concepción de la autobiografía como mitografía que a su vez se convierte en fuente de una visión de la sociedad española contemporánea⁶.

Gonzalo Torrente Ballester realizó un sobrio e inteligente retrato de Umbral en su prólogo a *Ramón y las vanguardias*. En este texto, en unas pocas líneas, traza algunas de las etapas que tanto han influido en nuestro escritor. La obra de Umbral no es *un fiel reflejo* de su vida, como podría decir el tópico, es un *reflejo infiel*, pero gracias a eso tan poderoso y creativo. Sin embargo, el pasado, el presente, la realidad externa a la literatura, la vivida por Umbral, forma para el escritor un todo indisoluble que sólo el lector es capaz de discernir. Para el lector es literatura; para el escritor es literatura con mucho detrás. Eso es lo que nos viene a decir el gran observador Torrente Ballester:

Él viene de los años del hambre, que no ha olvidado, que no puede olvidar, que nos recuerda a todas horas, y de esa adolescencia que también nos ha contado, sin demasiados libros aunque con mujeres; hizo su aprendizaje de la vida literaria en un Madrid que ya no era, o empezaba a no ser, el de *La Colmena*, ese que describe en *La noche que llegué al Café Gijón*. Fue testigo, por tanto, de la más feroz transformación de la sociedad española que se recuerda, de su conquista por la osada clase media baja, cargada de complejos y frustraciones, sedienta de exhibición y ganancias⁷.

Nos parece necesario repetirlo y ampliarlo. Umbral utiliza dos materiales fundamentales para la creación literaria: por un lado, su propia biografía, que transforma a su antojo (o al anto-

⁶ Anna Caballé: «Francisco Umbral: los comienzos de un escritor», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, n.º 4, septiembre de 1999 (Barcelona: Universitat de Barcelona, 1999), p. 10.

⁷ Gonzalo Torrente Ballester: prólogo a *Ramón y las vanguardias* (Madrid: Espasa Calpe, 1996), p. 26

jo de la literatura, mejor dicho); y el lenguaje, dominado por una concepción muy rigurosa del *estilo*, que para él es sinónimo de arte, arte personal, personalizado. Para Umbral el lenguaje es tan maleable como la arcilla, y lo trata como si fuera un elemento tridimensional, verdadera materia que sus manos pueden moldear artesanalmente. Para hacer arte. Igual sucede con la realidad, y con su propia realidad, consigo mismo. El lenguaje, el peculiar tratamiento literario, artístico, poético, tira de los contenidos y condiciona la creación de ambientes, de personajes, las reconstrucciones de época —que son más lingüísticas que otra cosa— a las que Umbral nos tiene acostumbrados. La actualidad —siempre será periodista—, la sociedad, normalmente para criticarla, la Historia, para analizarla esperpénticamente, le sirven siempre para hacer literatura, estilo, jugar con las palabras, dicho de un modo más pedestre, pero también exacto.

Este «jugar con las palabras» nos remite al concepto del estilo, verdadero generador de la literatura umbraliana, lo que hace que ese juego verbal vaya más allá de las palabras: la actividad lúdica del lenguaje nos conduce al arte, pero ambas cosas son inseparables. El *estilo* en nuestro autor es una idea esencial, una idea muy *real*, presente en toda su vida y en toda su obra. «El estilo es el hombre», ha dicho muchas veces. Está el estilo literario, que en su caso se bifurca en muchos; pero también hay un estilo de vivir que ha contagiado su obra. Vida y literatura se confunden en Umbral. No es una frase muy original, por supuesto, pero es rigurosamente cierta.

Para Umbral, tan amigo de las fórmulas (literarias, sin dejar de ser fórmulas), el estilo es «la seducción». En *El fulgor de África*, Jonás «el bastardo», reflexiona sobre el estilo y llega a la conclusión de que seducir es el objetivo fundamental del escritor. Primero se plantea la seducción, que llega a elevar a la «Seducción», como un concepto, casi una fe, válida para la vida en general, para el hombre que se propone ser. No hay que olvidar que Jonás, como tantos personajes umbralianos, se está *haciendo* una personalidad.

La seducción. La Seducción. Jonás el bastardo escribió un capítulo reflexivo sobre esto. La seducción es más importante que la persuasión. Y más eficaz. La seducción no es el amor, sino lo único que está por encima del amor. Los cadetes amaban y los africanistas seducían. Y Jonás se proponía ser, en el futuro, un seductor, no en el sentido sexual de la palabra, sino en el sentido general de la personalidad que se estaba haciendo al margen de lo que él hacía. Entre la seducción y la razón optó en seguida por la seducción. La razón es tiránica, despótica dictatorial. La razón nunca tiene razón. La seducción no se propone nada, sino que seduce mediante la pasividad⁸.

Un poco más adelante, Jonás conecta con la literatura. Él no sólo se está haciendo una personalidad, no una normal. Se está construyendo una figura y un pensamiento artísticos, literarios. La seducción le parece imprescindible para triunfar como escritor y como hombre, el tipo de hombre, el *artista* que él quiere ser. Quizá sea en los fragmentos más ensayísticos de *El ful-*

⁸ Francisco Umbral: *El fulgor de África*, Barcelona, Seix Barral, 1989, pp. 92 y 93.

gor de África donde el lector pueda comprobar las semejanzas, casi la fusión, entre el escritor y su personaje. Sólo, tal vez, la dureza adolescente, arrolladora de seguridad en sí misma, de Jonás, puedan establecer una frontera entre el protagonista de la novela y su autor. Umbral también opina que «el estilo es la seducción», gran descubrimiento de Jonás.

(...) En cuanto a la literatura, Jonás anotó en su memorial: «El estilo es la seducción». Le gustaba aquella idea que se le había ocurrido a él solo. Un filósofo, un narrador, un poeta no basta con que tengan razones y escriban correctamente: han de ser seductores. Si bien se lee la historia de la literatura, del pensamiento a la lírica, sólo han quedado los seductores. Platón es un seductor. Y Shakespeare es un seductor. Y San Juan de la Cruz, y Proust, y Rubén Darío (...). A partir de aquí, Jonás renunció a convencer con su escritura: prefería seducir. La seducción es más verdad que la convicción. Y de mejor gusto. «El estilo es la seducción», se decía. «*Ya sé lo que tengo que hacer: no una prosa asertiva ni convincente, sino una prosa seductora, como la de D'Annunzio, por ejemplo*».

Otra fórmula, también acuñada por él, que nos ayuda a comprender el estilo de Umbral es «la rosa y el látigo». En estos dos polos, en la alternancia, simultaneidad y contraste de estos dos polos, entendidos de una manera muy amplia, sitúa Umbral buena parte de su secreto literario, estilístico. Miguel García-Posada tituló así, *La rosa y el látigo*, parece ser que siguiendo una sugerencia del escritor, una muy buena antología de textos memorialísticos (Madrid: Espasa-Calpe, 1994). Con ese título, encabezando un libro que pretendía reunir lo mejor de una de las facetas más significativas de Umbral, la literatura de la memoria, el crítico y el autor destacaban esta fórmula por encima de otras posibles para englobar un arte literario. Pero no se trata sólo de literatura. Umbral ha dicho que un escritor es sobre todo «retina y muñeca»¹⁰. Pues bien, tanto su retina como su muñeca están condicionadas por «la rosa y el látigo». Como ocurre con frecuencia con este escritor, no estamos tan sólo ante un recurso literario. Es también un *recurso vital*, voluntario o impuesto por su carácter. Vida y arte, como tanto estamos insistiendo, se entrecruzan poderosamente en Francisco Umbral. «La rosa y el látigo» expresa con aparente simplicidad un complejo sistema de observación y escritura, codificación artística, del mundo. Lo hallamos en todas sus obras, ya sean ensayos, novelas, artículos, cualquier género que haya tocado. Forma parte de su *arte poética*, pero también de su forma de *estar en el mundo*, de verlo. Es una técnica de escritor, pero también una forma de vivir, de sentir la vida. Sus resultados pueden ser con frecuencia polémicos, dentro y fuera de la página, pero no cabe duda de que son asimismo sorprendentes, reveladores y, desde el punto de vista literario, muy productivos. Este peculiar *claroscuro*, que afecta profundamente las formas y los contenidos (no se trata de nada forzado, *superficial*, sino una segregación natural y artística que nace del

⁹ Francisco Umbral: *El fulgor de África*, ed. cit., p. 93. El subrayado es nuestro.

¹⁰ «Retina y muñeca. Un escritor es eso: saber ver y saber mover la muñeca», afirma en el libro de Ángel-Antonio Herrera *Francisco Umbral* (Madrid: Grupo Libro 88, 1991), p. 106.

fondo más auténtico del escritor), este combinar realismo con fantasía, lirismo con prosaísmo, elogios con denuestos, vida y muerte, los términos más contrapuestos, buscando nuevos términos a los que oponerse, y con los que enriquecerse, es un rasgo esencial de toda la obra umbraliana. El lector puede no estar avisado de «la rosa y el látigo», pero a poco que se aproxime a la escritura de Umbral, notará sus efectos. En las conversaciones que mantuvo con Ángel-Antonio Herrera el escritor explicó en qué consiste esta *técnica*, y su explicación es sin duda más gráfica que la que nosotros hemos ensayado aquí:

—Hay que crear, ya te digo, hay que volver a la escultura léxica, hay que hacer, con palabras, el personaje, pero hay que tener también malicia para alternar con la metáfora datos concretos.

—*Incluso calumnias, que tú a veces no tienes medida.*

—Lo que pasa es que no hay que quedarse sólo en el lirismo. Te pongo un ejemplo muy breve. Hace años, cuando murió Ignacio Aldecoa yo hice uno o varios artículos sobre él. Ignacio, muy amigo mío, admitía toda la literatura que quisieras pero yo, de pronto, escribiendo, decía, más o menos: le recuerdo en Ibiza, con un pantalón corto, pescando cangrejos o no sé qué, con unas piernas ridículas, llenas de pelos, vamos, en fin, lo que una tía no entendería jamás como unas maravillosas piernas de hombre. Un amigo mío, un gran amigo común, me comentaba después: «qué bien, Paco, aquel artículo, pero qué falta de caridad con el pobre Ignacio». Eso, sin embargo, era también la semblanza del gran Aldecoa. Si yo me limito al lirismo no está el personaje, no doy a Aldecoa. Es, por resumir, la técnica de la rosa y el látigo: lirismo, sí, pero ahora vamos a decir una cosa concreta, y a ser posible negativa, y el retrato cobrará más fuerza¹¹.

Como buen dandy, con la pluma en la mano y sin ella, y como buen fabulador (se le ha reconocido más como creador del lenguaje, *estilista*, pero Umbral es un gran fabulador de sí mismo, de su entorno y de la Historia), se ha construido un personaje literario y social. Naturalmente, este aspecto ha suscitado el interés de todos sus estudiosos, porque genera los hilos más importantes del tejido de su obra. Hay como una superposición en esos hilos, esa materia prima que utiliza Umbral: el lenguaje, la intención puramente lingüística y poética de todos, o casi todos sus textos; y la personalidad del escritor, siempre dispuesta a girar sobre sí misma para dar contenido, unas veces más profundo, otras más superficial, a una actitud cada vez más formalista (siempre lo fue) de la literatura. Aunque llegados a un punto, *ya no sabemos diferenciar qué es contenido y qué es forma en los textos umbralianos*. ¿No es contenido, fondo, significativo y significado a la vez, la adjetivación tan alabada en Umbral? ¿No conjura el conflicto entre *lo que se dice* y *el cómo se dice* la poesía que late en los mejores momentos de su obra? ¿No es forma, estilo, esos alter-egos umbralianos, esos personajes que nos cuentan su vida con la ambición más literaria, a veces literaturizantes, o los que nos hacen partícipes de su tragedia y se convierten en literatura porque no les queda más remedio, porque lo son?

¹¹ Ángel Antonio Herrera: *Francisco Umbral*, ed. cit., p. 107.

Umbral es lenguaje, lenguaje utilizado y renovado con unos propósitos muy personales, eminentemente artísticos, porque en el lenguaje de este escritor se persigue siempre la novedad, la creación, la palabra en libertad, vestida con todos sus trajes, belleza o fealdad. Esto es lo que viene a decir Javier Villán en el siguiente fragmento de su «diccionario umbraliano». En el título de aquel libro identificaba a Umbral con *la escritura absoluta*.

Sea lo que fuere y, en términos generales, importa el resultado de ese concepto agitador del idioma. Y este resultado, en Francisco Umbral, es el espectáculo grandioso de una prosa bella, encañallada, tiznada a veces, enjollada otras, caminante de trochas y veredas y paseante en Cortes, ácida de delincuencia, dulce de enamoramientos, revestida de pontifical o desnuda como pillete callejero. No son discursos yuxtapuestos, es un todo dialéctico y enlazado. Es el lenguaje de la nueva picaresca y de la nueva Academia sin muros ni guardianes. Es el sentido musical del idioma y la fulguración de un adjetivo imposible que genera y fija sorprendentes realidades. Porque, en definitiva, el lenguaje no es adunamiento, sino interacción, más vale cuanto su libertad genera más contenidos de libertad¹².

Estamos leyendo la narrativa umbraliana, pero ¿dónde trazar la frontera entre ésta y su periodismo? Parece que es el soporte —libro o periódico—, a menudo comunes, lo que diferencia supuestamente al Umbral-escritor del Umbral-periodista. Son el mismo, aunque los temas y el enfoque produzcan cambios en los textos. En las novelas, diarios, memorias... de Umbral hay mucho de periodístico, como hay mucho de literatura, mucho de narrativa —naturalmente—, en sus artículos y reportajes. Por eso es tan difícil marcar una raya entre unos textos y otros. No podemos olvidar la actividad periodística de Umbral a la hora de leer, filológicamente, sus libros memorialísticos, sus ensayos literarios o sus novelas *más puras*. Hay una contribución, de fondo y de forma, enorme de esa actividad periodística a la que podríamos llamar *literaria*. Aunque el periodismo del autor es eminentemente literario, y muchos géneros se relacionan en esta obra como vasos comunicantes. Pero nosotros, en este artículo, hemos elegido acotar —ya con suficiente holgura— la obra umbraliana.

La narrativa de Francisco Umbral es ingente. No podemos en este artículo repasar todas las obras que la componen, ni siquiera las más representativas. Para abreviar nuestra *lectura narrativa* de Umbral, vamos a reducirla a una serie de *líneas literarias*, unas más generales que otras.

Podemos clasificar esta narrativa, muy ampliamente, en dos grandes grupos: los *libros de Valladolid* y los *libros de Madrid*. Ambas vertientes literarias corresponden a las dos etapas más claras de la vida del autor. Umbral ha vivido la mayor parte de su vida en estas dos ciudades: la infancia, adolescencia y primera juventud en Valladolid; el final de la juventud y toda su madu-

¹² Javier Villán: *Francisco Umbral: la escritura absoluta* (Madrid: Espasa-Calpe, 1996), p. XX.

rez en Madrid. Éstos son también los dos grandes territorios de su literatura, escenarios que recogen experiencias, más o menos literaturizadas, del escritor.

Es muy significativo que ya las dos primeras novelas que publica Umbral nos lleven a estos dos escenarios. La relación vida-obra en nuestro escritor, como no se han cansado de destacar sus estudiosos, es muy estrecha. La vida se refleja, con múltiples variantes, en la literatura, o la literatura es el fruto de ese reflejo; y al mismo tiempo, la vida tiene una nueva dimensión, se renueva, en la literatura. Es un efecto de ida y vuelta, complejo y ambiguo que Umbral, como muchos otros escritores, no quiere simplificar ni explicar. Recordemos este pasaje de *Los cuadernos de Luis Vives*:

Incluso cuando saco en un libro personajes reales, políticos o escritores, vivos o históricos, ya no son ellos. Mi Franco no es Franco. Mi Pardo Bazán no es la Pardo Bazán. El personaje real, con sus nombres y apellidos, en cuanto entra en una novela principia a comportarse novelísticamente. Y para esto, no hay que forzarle. Hay que dejarle solo¹³.

Esto vale para muchas personas y para muchos personajes, pero sobre todo para el propio escritor. En el mismo libro que acabamos de citar Umbral reivindica un tipo de fabulación que parece contradecir la idea que tienen los lectores del poder imaginativo de los novelistas:

La potencia inventora está en tomar a la criada, a la Francisca proustiana, y universalizarla. Eso de crear de la nada es una utopía de locos, de soberbios, de tontos. Lo apasionante, lo fecundo, lo creativo, es establecer un diálogo secreto con el ser elegido, tomado de la vida (o de la muerte, como Josefina). Un ser mínimo, como una vieja criada, o un ser inexistente, como una muerta, empieza a comportarse novelísticamente en cuanto nos fijamos en ellos. *El personaje de la novela no nace sino de un fenómeno superior de la atención, como decía Ortega del amor* (aquí otra vez el voluntarismo de todo enamoramiento). La literatura no consiste en inventar, sino en observar. «Ver en lo que es», decía Stendhal¹⁴.

El personaje-Umbral está en sus libros con la misma intensidad que Umbral en la vida. No son el mismo, pero ambos forman, digamos, una identidad, aunque cada uno por separado tengan la suya propia. Quizá la creación más alta de nuestro autor, siempre con el lenguaje, consista en haber añadido a su propia vida otra dimensión, haciendo los días pasados y presentes más plenos gracias a la literatura. «El personaje de novela no nace sino de un fenómeno superior de la atención». Hemos subrayado esta frase, transformación de un pensamiento de Ortega, porque es muy reveladora de los mecanismos de ficción que rigen en Umbral. No es novedoso decir que ese «fenómeno superior de la atención» del que nacen los personajes novelísticos, según nuestro autor, él lo ha concentrado primordialmente en sí mismo. Tal vez como en todos los

¹³ Francisco Umbral: *Los cuadernos de Luis Vives* (Barcelona: Planeta, 1996), p. 120.

¹⁴ *Los cuadernos de Luis Vives*, ed. cit., p. 120. El subrayado es nuestro.

escritores, con mayor o menor intensidad, pero está claro que *este* escritor lo ha llevado hasta un extremo que encontramos en muy pocos autores españoles. Esto nos presenta uno de los grandes problemas (también una de sus máximas riquezas) de esta narrativa: la ambigüedad.

El término *novela* genera no pocos conflictos aplicado a algunos libros de Umbral, los que nosotros consideramos *más novelas*, pero que muy bien podrían ser —y son— otras cosas. No sabemos muy bien cómo definir *Mortal y rosa*; *Trilogía de Madrid* no se conforma con el rótulo «memorias», pues adivinamos en ella muchos recursos e intereses propios de la novela y del periodismo; *Un ser de lejanías* no es exactamente un diario, pero tampoco unas memorias, y mucho menos —en principio; no hay que dejar sentado nada— una novela; la serie de «novelas históricas» de Umbral se resisten de la misma manera a ser consideradas de ese modo, *simplemente*. Hay un cruce continuo de géneros en esta obra narrativa —y en la producción completa de nuestro escritor—. La novela, ya que muchos de los títulos que componen su narrativa se pueden considerar tales, es un género multiforme y libre por naturaleza, pero no lo suficiente para Umbral. No se conforma con mezclar, de una manera más o menos equitativa, realidad o ficción, ficción o *no-ficción*, hasta el punto de desaparecer las líneas divisorias entre una u otra. Umbral hace ensayismo en sus *novelas*, poesía, reportajes, consigue la intimidad del diario y la perspectiva del memorialista. Para él la novela es un «género burgués», y en esa expresión se encierran en su opinión sus principales limitaciones. Pero siempre ha estado dispuesto a saltar sobre ellas, intuyendo que su obra tenía que ir por otro lado.

La novela es el género burgués por excelencia —aparte su carácter realista, de que ya hemos hablado— porque la novela da resuelto el problema de la vida, para bien o para mal, da vida conclusa, explicada, y lo que la burguesía no quiere son incertidumbres.

La novela tradicional equivale a los sistemas filosóficos cerrados. Tranquiliza al lector con su simetría, que se supone reflejo y prueba de la tan deseada simetría del mundo. Al percatarse de esta servidumbre burguesa de la novela, los novelistas se han creado el truco de la novela abierta, por pudor intelectual, pero una novela nunca es abierta, puesto que su apertura depende de la voluntad del autor. El broche de la novela, aunque sea abierta, es siempre el autor, como el broche del universo es Dios, para el buen creyente, para el buen lector de novelas¹⁵.

Las novelas que nos va a ofrecer, desde las primeras hasta las últimas, no respetan desde luego ese *orden tradicional* que él identifica con la burguesía. Umbral escribe novelas que no «dan resuelto el problema de la vida, para bien o para mal», que no «dan vida conclusa, explicada». A su lector le gustan las incertidumbres, incluso llegado a la última página, o se ha acostumbrado a vivir con ellas. Aunque se muestre irónico y solemne al final de este texto, él también ha acudido a ese *truco* que dice que han creado los novelistas, «la novela abierta». El lector no tiene ese broche de la novela que siempre es el autor, según Umbral, porque sólo *posee* el

¹⁵ *Ramón y las vanguardias*, ed. cit., p. 99.

libro, y en el caso de nuestro escritor ese libro suele ser abierto. Esta característica de la narrativa umbraliana, no sólo de sus novelas, es un buen exponente de la libertad literaria que se respira en sus textos, desde el principio hasta el final, también en el final: final abierto¹⁶.

Creemos que el *desenlace* de *Madrid 650* puede ser un buen ejemplo, en absoluto aislado, de la voluntad del escritor de animar las incertidumbres. Umbral es partidario en sus libros, como ya hemos insistido bastante, de transformar la realidad con el poder del lenguaje —ése es uno de los trabajos del escritor, quizá el más ambicioso—, no para mejorar la realidad sino para crear *otra* realidad, la de la literatura. Sin embargo, en este sentido, Umbral renuncia en sus novelas a cambiar la indecisión, la duda, la incertidumbre propias de la vida cotidiana, *real*, por otra clase de alternativas en el mundo, el *otro* mundo, que crea con las palabras. Estos dos párrafos pertenecen al final, abierto, de *Madrid 650*.

Madrid está cada vez más cerca. El Jero ha preferido huir a pie (aunque no tenía de qué huir: el miedo ha podido más que él), porque las motos dejan huella, matrícula y ficha.

El Jero, con la luz del amanecer en la espalda, comprende de pronto que está lloviendo, que el otoño llueve torrencialmente sobre él, anulando el nuevo día desde un cielo de plomo y ceniza. El Jero tiene el pelo mojado y desrizado, el Jero tiene la ropa encharcada y los pies calzados con sandalias de agua. El Jero lo aguanta todo. Sabe que no hay más que llegar a Madrid, por la M/30, y coger un taxi. El Jero, naturalmente tiene sus contactos en la gran ciudad. Ni motos ni hostias. Aquí estoy yo, a cuerpo limpio, sin un clavo, a ver qué hacéis por mí.

(...)

Constantinópolis, Constantinópolis, aquella cosa que nos grabábamos en la polla cuando los sesenta, y que sólo era legible en la erección. De momento, Constantinopla, Constantinópolis, Jerónimo, el Jero, camina despacio y descalzo, entre la arena salvaje que le araña el pecho porque nadie la ha segado, hacia ese resplandor rojo y tibio, penetrable y extenso, que es Madrid¹⁷.

Los inicios novelísticos de Umbral van a presentar muchas características que serán constantes en toda su obra futura. Podemos decir que el escritor tiene ya «un mundo propio» desde estos comienzos. *Balada de gamberros* (1965) se desarrolla en Valladolid, aunque no se nos

¹⁶ *El socialista sentimental* (Barcelona: Planeta, 2000) es hasta el momento su última novela, y aunque, utilizando la expresión de Sanz Villanueva, posee una mayor «estructura novelesca», en el sentido tradicional, no cambia ninguno de los presupuestos literarios de Umbral. Parece que la ficción es más pura, más alejada de la personalidad de Umbral (la autobiografía también está aquí presente, pero con un papel mucho más secundario si la comparamos con la mayoría de las novelas del autor) y de su lenguaje literario *habitual*, con tendencia muy marcada al preciosismo en la palabra. Recordemos que la autobiografía y ese lenguaje son los dos componentes principales de su literatura. Pero Umbral inventa un estilo que no es el suyo natural, sino el de Asís, el protagonista, un «hombre del pueblo», sin apenas formación académica, que narra en primera persona. La invención del lenguaje de Asís es la mayor apuesta novelesca de *El socialista sentimental*, pero por supuesto Umbral no ofrece una «novela burguesa», sino, como acostumbra, una obra llena de incertidumbres, con las puertas abiertas al futuro, puertas como incógnitas, aunque en éste sean incógnitas *esperanzadas*.

¹⁷ Francisco Umbral: *Madrid 650* (Barcelona: Planeta, 1995), pp. 252 y 253.

diga el nombre de la ciudad. *Travesía de Madrid* (1966), como su propio título indica, tiene como escenario total Madrid, y aparte de otras muchas cosas, quiere ser un retrato, una radiografía de la ciudad de Madrid, de muchos aspectos del Madrid en el que se *vivió y escribió* la novela¹⁸.

Ambas obras, pues, marcan dos líneas literarias muy dilatadas que van a continuar hasta el presente. Las novelas, memorias, etc., que integran estos grupos no se diferencian sólo por el escenario. Valladolid y Madrid, como ya dijimos, están muy relacionados con las dos épocas más importantes de la vida de Umbral. Cada uno de estos lugares arrastra unos personajes, un marco temporal, unas características sociales, la presencia-ausencia de la familia, el pasado o el presente. Los libros «de la provincia» suelen ser memorias, libros del pasado. Los de Madrid suelen ser libros del presente, y están narrados como presente.

Veamos este fragmento del monólogo de Mariano Armijo en *Madrid 1940*. Umbral nos cuenta unos hechos históricos bajo la óptica, muy particular, de su «joven fascista»:

Madrid se está llenando de paletos. Los campesinos abandonan la tierra muerta, la tierra sin pan, la tierra que hemos fecundado de sangre para algo, y en la que ahora no florece nada, porque la muerte, en José Antonio, es una muerte fecunda, una muerte que tiene su primavera, como la vida, pero la muerte de Franco es una muerte militar y estéril, porque a nuestro general le faltan ideas, imaginación, poesía, y a los pueblos no les mueven más que los poetas¹⁹.

Umbral nos transmite el Madrid de la primera posguerra a través de la óptica muy particular de Mariano Armijo. El texto forma parte del largo monólogo del protagonista en *Madrid 1940*. Nos cuenta como una especie de diario periodístico, tan visceral como el personaje, lo que para nosotros es Historia. Estas *Memorias de un joven fascista*, subtítulo del libro, constituyen un documento inmediato de una parte de nuestra Historia, del Madrid de los años cuarenta y de la personalidad de Mariano Armijo. Umbral consigue así una imagen muy vívida de época, sin parecer de época, es decir, algo pasado, porque es uno de los testigos, espectador y actor, el que nos está contando sus «memorias». *Madrid 1940* es una novela histórica —entre otras cosas—, y la narración en presente nos parece más un recurso literario, pero Umbral ha empleado el mismo recurso para dar inmediatez a libros más *verdaderamente* memorialísticos, como *Trilogía de Madrid*, con un contenido menos novelesco.

En el arranque de *Los males sagrados* podemos observar cómo el recuerdo, aunque se transmite en presente, nos deja toda la nostalgia de un tiempo lejano, perdido, sólo recuperable por

¹⁸ Para una reflexión más reposada sobre los tres primeros libros del escritor, *Larra. Anatomía de un dandy, Balada de gamberros y Travesía de Madrid*, véase nuestro artículo «Los umbrales de Umbral: primeros pasos novelescos de Francisco Umbral», en *El papel de la literatura en el siglo XX*, volumen coordinado por Fidel López Criado (A Coruña: Universidade da Coruña, 2001), pp. 415-427.

¹⁹ Francisco Umbral: *Madrid 1940. Memorias de un joven fascista* (Barcelona: Planeta, 1993), p. 181.

la literatura. Umbral consigue que lo que es imposible para él y para nosotros, como seres humanos, no lo sea para la literatura. Pero el tono nostálgico, que no suele encontrarse con tanta frecuencia en lo que hemos llamado *libros de Madrid* en éstos de Valladolid es muy frecuente. *Los males sagrados* es fundamental en la narrativa umbraliana porque es el origen de ese ciclo de relatos líricos, memorialísticos, que tienen como tema la formación humana y literaria de Francisco Umbral. Aunque el escritor ya hubiera publicado *Balada de gamberros* y *Memorias de un niño de derechas* (1972), que muy bien pueden considerarse de este ciclo, la concentración lírica y nostálgica que presenta *Los males sagrados*, como se puede apreciar en siguiente fragmento, existía en mucha menor medida en las anteriores obras. Ese lirismo y esa nostalgia, por decirlo de una manera fácil, serán muy importantes en novelas como *El hijo de Greta Garbo* o *Las ninflas*, quizá las obras más depuradas de este ciclo:

Recordar a mamá en aquel pueblo de la montaña, preñada de mí, solos los dos, solos por primera y última vez en la vida, y ella con su vaga ternura de gestante, sin hijo todavía donde posar, las gentes del pueblo mirando el embarazo, la preñez, el vientre grande y dulce, como miraban los sembrados, los montes, las nubes, con mirada sopesadora y sabedora. La maternidad empieza a ciegas, una ternura hacia algo de lo que todavía no se sabe ni siquiera el sexo, y sin embargo se le quiere, se lo quiere. Mi madre durmiendo bajo las estrellas grandes y toscas de la montaña, sintiéndome en su vientre, palpitante como una estrella de sangre, pasando su pesantez de hijo por entre la levedad del aire, las flores de las alturas, la mirada rubia de los campesinos, el paisaje que no la conocía²⁰.

Los libros de Valladolid, insistimos, son novelas o memorias sobre la infancia, la adolescencia y la primera juventud, en ocasiones los tres momentos vitales dados en una misma obra. Son los libros de la formación de una personalidad, tanto humana como literaria: la iniciación en la vida, que es también iniciación en el sexo, en el arte y la literatura, en los dramas políticos —en ocasiones como un trasfondo del que es ajeno el personaje, pero otras inmerso plenamente en él—, o en los dramas familiares, a menudo entrecruzados. Estos aspectos, verdaderos descubrimientos, resaltados en los libros de *formación*, serán los ejes de la obra futura de Umbral: la literatura, el sexo y la política. El ambiente familiar, interior a la casa del protagonista (alter-ego de Umbral) está íntimamente relacionado con el ambiente político y social de Valladolid, la posguerra española. El exterior influye decisivamente en el interior y los personajes familiares, presentes o ausentes, están muy condicionados por esa Historia.

En este texto de *Balada de gamberros*, con esa combinación poética de objetos y sensaciones cotidianos, en un estilo duro pero también lírico, no sólo encontramos dos chicos mirando el río (probablemente el Pisuerga) y los embarcaderos, también una época que el autor ha dibujado en varios libros y que forma parte tanto de su vida como de su literatura:

²⁰ Francisco Umbral: *Los males sagrados* (Barcelona: Planeta, 1973), p. 11.

—¿Alquilamos una barca, Dupont?

Rondábamos los tres o cuatro embarcaderos que, al paso del río por la ciudad, desplegaban su tinglado de tablas y su flotilla de barcas a la sombra de los solitarios merenderos con frescor de un solo árbol y humo de una sola trucha quemándose en la hornilla. El río iba lento y rápido, claro y oscuro, bajo las copas de los árboles, bajo el puente, lamiendo los desmontes y las escombreras, los largos muros de ladrillo quemado, las fábricas abandonadas, los montículos marroños, el desecho de las tenerías...

—¿Alquilamos una barca, Dupont²¹?

Balada de gamberros, aunque no se diga el nombre de la ciudad, parece desarrollarse en Valladolid, y *Memorias de un niño de derechas* (1972) gira en torno a la misma ciudad, aunque hable de toda la España de una época. Pero en nuestra opinión el primer libro de este ciclo, con todos sus rasgos definidores, sería *Los males sagrados*, una novela lírica en la que Umbral hace su primera incursión profundamente poética en su infancia y en su familia, con el personaje de su madre en primer plano y como fondo. El escritor desarrolla este ciclo durante muchos años, ofreciendo libros tan representativos como *Las ninfas* (1977) o *El hijo de Greta Garbo* (1981), y ahondando en otros géneros como la novela histórica o la «novela mágica». Las dos calificaciones podrían ser aceptadas por *El fulgor de África* y *Los helechos arborescentes*, donde Valladolid, casi siempre sin nombre, es una especie de ciudad-símbolo de la España más tradicional. En esa España tienen lugar los brotes de heterodoxia que representan los personajes más llamativos de las dos novelas, *ficticios* o históricos.

Umbral da por terminado este ciclo narrativo con *Los cuadernos de Luis Vives* (1996), un libro esencial en su trayectoria. El tono de la obra y algunas declaraciones del autor así lo confirman. Ha abandonado, aparentemente, la forma novelesca, y escribe unas memorias líricas, yendo tras los pasos de su vocación literaria y de las personas clave en su vida, desde la madre, omnipresente en este ciclo (aunque a menudo con apariciones fugaces, o no apariciones, muy significativas), hasta un buen número de escritores, como Cela, Delibes, Francisco Pino o, en el terreno más literario —pues no lo conoció personalmente—, Juan Ramón Jiménez:

El hombre necesita un padre individual o un padre colectivo (la mujer lo encuentra en el amante), porque el padre natural cae pronto, no resiste nuestra callada crítica adolescente. Tras la caída del padre viene el Superpadre. Para mí, poco político entonces, ese padre fue Juan Ramón. Padre remoto, lejano, único. Él ordenaba en su verso el cielo y la tierra, y hasta el mar (*Diario de poeta y mar*). La lejanía, el exilio (Dios es un exiliado de su propia Creación), la entrevisión conferían a JRJ todas las condiciones, todos los atributos de Dios Padre, o mejor de Padre/Dios²².

²¹ Francisco Umbral: *Balada de gamberros* (Madrid, Alfaguara, La Novela Popular: 1965), p. 8.

²² Francisco Umbral: *Los cuadernos de Luis Vives* (Barcelona, Planeta: 1996), p. 39.

En *Los cuadernos de Luis Vives* se nos presentan, en principio sin sus máscaras ficticias, muchos de los personajes de todo el ciclo. Sin embargo, Umbral sigue sin resolver algunos enigmas de su vida y de su obra especialmente ligados a la niñez y a Valladolid. Son unas memorias poéticas en las que el autor recorre a la inversa el camino que le ha llevado a ser quien es, como escritor y como hombre. Tiene algo de crónica sentimental del pasado, de profundización ensayística, más que narrativa, de las personas fundamentales en su formación. Pero el protagonista absoluto sigue siendo él mismo, el Umbral niño-adolescente-joven que fue, y el Umbral maduro que escribe desde el presente. Los «cuadernos de Luis Vives» en los que el escritor empezó a elaborar sus primeros poemas y sus primeras prosas, revisitados en un libro de madurez, casi de vejez, *Los cuadernos de Luis Vives*, a la manera de Pla —como él mismo dice en el prólogo— en *El cuaderno gris*.

Ahora he sacado del desván de la infancia mis cuadernos de Luis Vives (los autobiográficos, no los matemáticos, que desaparecieron hace mucho) y he releído aquellas anotaciones ingenuas, adolescentes, minutísimas o alocadas, en las que apunta ya una fina y violenta voluntad de escritor.

Sobre aquellas anotaciones tenues, inseguras, se me ha ocurrido desarrollar el yo que yo era entonces. Reescribir, en fin, profundizando en lo que quería decir o mejorándolo, quizá falseándolo. La cosa tiene antecedentes, claro, desde *El cuaderno gris* de Josep Pla hasta tantas otras cosas. Pero eso no importa. *Mi propósito al empezar era hacer la arqueología de mi adolescencia, el retrato del artista adolescente, una vez más, unas memorias más reflexivas que narrativas (las narrativas ya las he hecho otras veces), una anatomía o forja de un escritor, qué cosas, qué porqués le van haciendo escritor a uno, qué es lo que lleva por dentro y por qué eso se logra o se malogra*²³.

El otro gran cauce de la producción narrativa umbraliana —y no sólo narrativa— está compuesto por los *libros de Madrid*. Llamo *libros de Madrid* a los que tienen como escenario, y como personaje importantísimo (a veces compartiendo preeminencia con los protagonistas y/o narradores, siempre centrales en estos libros), a la ciudad de Madrid.

Novelas, memorias, reportajes... forman este grupo narrativo. Como ocurre en el anterior, se mezclan unas modalidades con otras: la realidad y la ficción se están dando el relevo continuamente, la literatura y el periodismo, la autobiografía y la novela, sin que sea posible distinguir bien estos componentes unos de otros. Todo se mezcla en la personalidad literaria de Umbral, mezcla de *realidad física* y literatura. El estilo llega a convertirse en una obsesión en su obra, una superposición de la figura del escritor, persona real, ocultándose y mostrándose a través de las palabras.

Umbral ha afirmado que para él Madrid es un «género literario», una «disculpa para escribir». En el texto que ahora ofrecemos hace una historia rápida de la literatura *madrileña*. Nos habla, sin embargo, del Madrid de varios grandes escritores, pero no entra en el suyo, tan com-

²³ Francisco Umbral: *Los cuadernos de Luis Vives*, ed. cit., pp. 10 y 11. El subrayado es nuestro.

plejo y rico como el de ellos. Tal vez la peculiar *lexicografía* que el autor ensaya en su *Diccionario de la Literatura* le impida profundizar en ese Madrid que ha sido, y es, parte primordial de su universo literario, periodístico, vital:

Madrid, que como ciudad apenas es nada, ha sido mucho en la literatura. Madrid no existe, sino que es una creación de los escritores. Todos nuestros clásicos escribieron mucho de Madrid, sin contar a los autores teatrales, que el teatro no es materia de este libro. Madrid es un género literario. O muchos.

De Quevedo a Cela corre mucho Madrid. Y luego ha habido escritores monográficos de Madrid (que no los apestosos madrileñistas de capa y puro), como Gómez de la Serna o Alejandro Sawa. Ni siquiera París le debe tanto a sus escritores como Madrid a los suyos. De modo que hay el Madrid de Vélez de Guevara, el Madrid de Torres de Villarroel, el de Mesonero, el de Larra, el de Azorín y parte del 98, el de González Ruano, «Caliente Madrid», o el de los escritores de posguerra, Aldecoa, Ferlosio, Martín Alonso y otros. Madrid, más que una ciudad, es una disculpa para escribir²⁴.

Los *libros de Madrid* son tan autobiográficos como los de Valladolid, salvo algunas excepciones. Madrid es el escenario de la juventud y la madurez del escritor, y en la literatura lo es de sus distintos alter-egos. Son retratos de la ciudad, filtrada por su mirada, y autorretratos de sí mismo. Como hemos dicho, los *libros de Madrid* están más volcados hacia el presente y la nostalgia es menor que en los de Valladolid. El lirismo es una constante de esta narrativa, pero no encontramos novelas líricas tan *puras* como algunas del ciclo de Valladolid. La poesía está más atenuada y los temas son más desgarrados (o la óptica), el tratamiento que se les da es más directo. Esto se explica, naturalmente, por la edad del protagonista. El tema del sexo, de la política, las relaciones sociales, el trabajo literario y periodístico —en memorias y novelas—, ocupan un puesto muy importante. La vida y la obra de Umbral se han desarrollado a la par; su vida ha sido el soporte fundamental, junto con el lenguaje, para crear su obra. Umbral cree en el poder transformador de la literatura, el poder creativo de la palabra, y se puede decir que su lenguaje literario ha transformado su vida, por lo menos en el correlato que ésta tiene en el papel.

En el siguiente fragmento de *Trilogía de Madrid* sí encontramos una *impresión* de la ciudad, también a través de la literatura y de la Historia, pero muy interiorizada, dilucidada por el personaje que es Francisco Umbral. Es una visión directa de Madrid y de su atmósfera —lo que significa mucho en este escritor—, pero enriquecida por una tradición cultural e histórica. Umbral siempre sabe ver en sus personajes, en sus escenarios, en el tiempo que recrea en cada libro, el pasado que arrastran, ya sea inmediato, ya sea remotísimo, como en este caso es el de Madrid. Ese *lastre* lo siente Umbral, escritor, narrador y personaje, cuando se mueve de un lado a otro de la ciudad:

²⁴ Francisco Umbral: *Diccionario de Literatura. España 1941-1995: de la posguerra la posmodernidad* (Barcelona, Planeta, 1995), p. 151.

Algunas mañanas, después de los periódicos, viajaba yo, a través de Metros y tranvías, cruzando Madrid como mil ciudades, cruzando mil ciudades enhebradas en una sola, me iba hasta la Complutense, a la Facultad de Letras, por buscar a la niña.

En estas largas travesías era cuando más y mejor veía yo que hay un Madrid moro (y no sólo en el Campo del Moro o en la morería de Cansinos-Asséns, del que luego hablaré), como hay un Madrid árabe o andaluz, en esa coincidencia de las calles de la Cruz y de la Victoria, una Sevilla triangular y mínima, y un Madrid judío, del que ya he hablado, y un Madrid cristiano y godo saliendo de misa en cada una de las mil iglesias, y un Madrid republicano, laico, ateo, constitucional de la primera Constitución, que estaba en los cafés de barrio escribiendo cosas impubli-cables, o en las tabernas del paro, leyendo conspiraciones ciclostiadas.

Todos estos Madrides —lo que un casticista habría llamado Los Madriles— no eran sucesivos, sino recurrentes, mareantes, volvían siempre y me daban, como ya se ha dicho aquí, el simulta-neísmo de la ciudad rumiante, que está siempre rumiando lo mismo en su pesebre de siglos. Por no hablar del Madrid caraqueño o el Madrid precatálogo, neoyorquizante y muy años treinta, de la Gran Vía²⁵.

De esta corriente de su obra podemos destacar los siguientes libros: *Travesía de Madrid*, su primera narración larga ambientada en Madrid; *Trilogía de Madrid*, que acabamos de citar, ambicioso libro de memorias con una división tripartita; *Madrid 1940* (1992), memorias apó-crifas de un falangista que viene a la capital, en la primera posguerra, para triunfar en el perio-dismo; *Madrid 650*, relato de la Hueva, barrio de chabolas del extrarradio madrileño, y comple-ja semblanza de su líder, Jerónimo, «El Jero». Todos estos libros, ya desde el título, proclaman la presencia de Madrid como un pilar narrativo muy importante en el mundo novelesco, perio-dístico, literario, de Umbral.

Para explicar «el Madrid de Umbral», esto es, la ciudad sentida y escrita por nuestro autor, especialmente en *Trilogía de Madrid*, Javier Villán recurre a un término muy caro a Umbral, simultaneísmo, que ya utilizó él al hablar de *Travesía de Madrid*:

Madrid, más que una greguería, es para Umbral un esperpento. Y, puestos a buscarle otras ana-logías literarias, es también el Aleph borgiano por el que todo pasa, en el que todo nace y se recrea. Todo confluye. Simultaneidad de siglos, diálogo con los muertos, constante mutación y trasvase. Ese dinamismo genera el estilo de esta Trilogía. La simultaneidad de la urbe es también la simultaneidad de las formas literarias²⁶.

Esta cuestión, el género literario de Madrid en la literatura umbraliana, lleva a Villán al «simultaneísmo», superposición de muy distintas cosas, gentes, lugares, en una frase, en un párrafo o en un capítulo. En Umbral todo acaba remitiendo a la palabra *estilo*, que se puede

²⁵ Francisco Umbral: *Trilogía de Madrid*, prólogo de Javier Villán (Barcelona: Planeta, 1999) (primera edición, 1984), p. 133.

²⁶ Javier Villán: prólogo de *Trilogía de Madrid*, ed. cit., p. 10.

entender de varias maneras, por supuesto, pero que siempre remite a la palabra. Esto no significa que en sus libros no brillen otras cuestiones, o *aspectos*, de lo que concebimos como narrativa. Nuestro autor siempre concentra sus fuerzas en el cuidado exquisito del lenguaje, preciosista o feísta, pero tampoco descuida —surge con la misma naturalidad que la prosa poética— el análisis sociológico, la fuerte caracterización de sus personajes, el reportaje dinámico de las distintas clases sociales, desde los asaltadores de tumbas de La Hueva hasta los miembros de la jet-set o de la más culta y *literaria* sociedad madrileña. En este sentido, su literatura no se aparta del oficio periodístico y aunque él reniegue de la novela del siglo XIX, más por motivos de forma que de fondo, de alguna manera Umbral ofrece el Madrid y la España que ha vivido, desde su punto de vista particular, observando e imaginando, como podría haberlo hecho Galdós, Balzac o Proust, al que sí que admira sin reservas. El escritor coloca sobre el escenario a unos personajes, resultado de un ambiente y de una época —resultado *literario*, hay que recordar, por más que sus figuras tengan sus raíces en la realidad—, y los sigue por su espacio, Madrid y La Hueva. Las peculiaridades de cada uno de ellos nos hacen descubrir todas las esquinas de la gran ciudad. Así ocurre, por ejemplo, con «El Jero» o María, personajes centrales, sobre todo el primero, de *Madrid 650*. Estos dos habitantes de la Hueva, apenas presentados, muestran al lector todo su potencial narrativo. Sólo ellos, y otros como ellos, podrían mostrarnos las caras ocultas de Madrid, pero del Madrid de Umbral, naturalmente, que no tiene por qué coincidir —no debe— con el Madrid real.

Jero, el jefe de la tribu, se masturba a sus horas y vive sin hembra conocida, o vive de hembras pasajeras. María es la puta natural del barrio que se acuesta con cualquiera por una cebolla fresca, por una manzana o por el puro placer de follar. María roba bragas en El Corte Inglés de Sol, o de cualquier otro de los que pueblan la ciudad. A María le gustan especialmente las escaleras mecánicas, que es un sube y baja que la pone cachonda. Juan Gualberto es un golfo con tira negra de tuerto y gorra a lo Carlos Barral, de visera marítima²⁷.

Algunas obras se resisten a entrar en este esquema tan reduccionista de *libros de Valladolid* y *libros de Madrid*. *Mortal y rosa* y *Un ser de lejanías*, que tanto tienen en común, y que en nuestra opinión son dos de los mejores libros del autor, no los podríamos considerar tan alegremente *libros de Valladolid* o *libros de Madrid*. En todo caso, serían *de Madrid*, pero son obras tan íntimas, de un espacio tan *interior*, tan intangible y poético, sobre todo *Mortal y rosa*, que discriminarlas como madrileñas o vallisoletanas sería muy inexacto.

Para entender mejor esta organización habría que completarla con otras, y crear un espacio aparte para estos dos libros que se resisten a cualquier clasificación, por el género al que pertenecen y por el talante con que fueron escritos.

Umbral ha cultivado, siempre de un modo muy peculiar y fusionando unas modalidades con otras, muchos géneros o subgéneros narrativos. Podemos hablar, pues, de novelas líricas,

²⁷ Francisco Umbral: *Madrid 650* (Barcelona: Planeta, 1995), p. 18.

novelas históricas, novelas *mágicas*, novelas de no-ficción, pero siempre teniendo en cuenta que son rótulos puestos a posteriori. Umbral quiere hacer literatura, y como mucho narraciones —esto es creaciones verbales que cuentan algo, pero sostenidas siempre por un lenguaje que pretende ser distinto, personal, poderoso—, más que novelas líricas, históricas... Los géneros en él, siempre en continua comunicación, son instrumentos, medios para conseguir un fin más amplio. No hacer una novela, o unas memorias, o «periodismo de escritor», sino hacer una obra literaria.

Teniendo en cuenta esto, no es muy arriesgado ver los siguientes subgéneros, con todo el peligro que entraña esta palabra, en la narrativa umbraliana:

1) Novela lírica:

Sin duda muy importante en la producción narrativa de Umbral, porque hay componentes de novela lírica en casi todas sus obras. Ya hemos dicho que está muy vinculada a los libros de Valladolid. Las historias infantiles y adolescentes que se desarrollan en la ciudad de provincias —*Los males sagrados*, *El hijo de Greta Garbo*, *Las ninfas*— son en gran parte novelas líricas. El yo domina toda la perspectiva del relato; son obras de gran cuidado formal; la poesía, una cierta filosofía, el retrato interior del personaje y el de la sociedad que le rodea, interiorizado y juzgado, son marcas de estos libros. Umbral ha manifestado su admiración por algunos grandes autores de novelas líricas, como Virginia Woolf, James Joyce, Proust y en España Gabriel Miró. El profesor norteamericano Carlos X. Ardavín lo explica con certeras palabras, refiriéndose primero a *Memorias de un niño de derechas*, pero ampliando su mirada, después, a lo que conforma una de las líneas literarias más interesantes, quizá la más interesante, de Umbral: la novela lírica, donde la memoria, la ficción y la prosa poética se unen, y la síntesis que realiza el escritor entre la novela familiar, también lírica, y la novela histórica. La memoria literaria de Umbral, como dice Ardavín, «a la vez pública y privada».

El legado de Proust, Broch o Virginia Woolf, entre otros, sigue vigente en la actual novelística hispánica, y tal vigencia debe mucho a Francisco Umbral. La prospección de la memoria tiene en Francisco Umbral una doble perspectiva: la personal y la colectiva o histórica. Lejos de ser excluyentes, ambas se complementan y se relacionan de tal modo que con frecuencia resulta difícil deslindar sus fronteras. Vida e historia son entidades que confluyen en la escritura de Umbral, conformando una memoria que es a la vez privada y pública en el sentido de que la peripecia individual es inseparable de la social²⁸.

En *El hijo de Greta Garbo*, junto a la relación muy especial de una madre y un hijo, prácticamente aislados en una sociedad, Umbral acusa, sin abandonar sus armas literarias (y el lirismo

²⁸ Carlos X. Ardavín: «Poética de la memoria: novela, historia y política en Francisco Umbral», *Revista Hispánica Moderna*, año LIII, junio 2000 (Nueva York: Columbia University, Hispanic Institute, 2000), p. 154.

principalmente), a esa sociedad de haber ignorado con su odio a la «mujer metáfora» del título, Greta Garbo de provincias, que para el hijo es más real y verdadera que la misma Greta Garbo. Este párrafo, extremadamente duro, marca un contexto muy útil para enmarcar muchos otros libros del autor.

La odiaban, sí, la odiaban; había un fondo de ciudad, un trasfondo beato, una confidencia apesada de rejería de confesionario, la memoria mezquina y colectiva, la avilantez de quienes, no habiendo sabido optar por la los vindicadores de su mediocridad, sino por sus verdugos paternos, temían de ella la luz, la audacia, la verdad, el grito. Y la veían vencida y no reían, sino que esto les inquietaba más porque triunfando no habían logrado nada, no llegaban a sentirse superiores. Si habían herido a la mujer/metáfora, y ella, a pesar de todo, caminaba muy erguida, y ellos no vivían por dentro su victoria, como una fruición, ¿qué es lo que había que hacer²⁹?

Mortal y rosa también ha sido considerada novela lírica. Su lirismo está claro, sostiene toda la obra, pero se resiste al calificativo de *novela*. Parece que *Mortal y rosa* pide una denominación muy abierta, aunque tengamos que aceptar la imprecisión.

2) Novela histórica:

Lázaro Carreter llamó a las novelas históricas de Umbral *episodios nacionales*³⁰. La fórmula acuñada por Lázaro Carreter ha tenido mucho éxito y varios críticos la han utilizado en sus estudios y reseñas. Esto demuestra su validez, pero en nuestra opinión estos *episodios*, como el mismo autor reconoce, le deben mucho más a Valle-Inclán que a Galdós, aunque Galdós es el primer modelo de este tipo de relato. Umbral coloca a un personaje, generalmente niño, alter ego suyo, en un momento histórico especialmente tenso —la guerra civil, la posguerra...— y hace que se relacione, de una manera más o menos directa, con los grandes personajes de la Historia: políticos, militares, escritores, artistas. Estos libros recogen *episodios* de la Historia de España desde los Reyes Católicos hasta la democracia, pero sobre todo se concentran entre finales del XIX y primer tercio del siglo XX, hasta la guerra civil.

Francesillo, el narrador de *Las señoritas de Aviñón* y personaje de tantas novelas umbralianas, comenta el género literario del que se está sirviendo, moldeándolo a su voluntad, pues parece que desconfía de la literatura tanto como de todos los escritores que ha conocido en su vida:

Por el cocido de los jueves pasaron todos los que luego se llamarían el 98, así como algunos modernistas, todos repitiendo a Rubén hasta en el «Admirable», que era su manera de no decir nada. Quizá me vayan saliendo algunos al hilo de la memoria (novela que juega a no serlo, que

²⁹ Francisco Umbral: *El hijo de Greta Garbo*, prólogo de Miguel García-Posada (Barcelona: Planeta, 1998), p. 146.

³⁰ Para esta tema véase el diálogo que mantenemos con el escritor en *Umbral: vida, obra y pecados. Conversaciones* (Madrid: Foca, 2001), pp. 209 y 210.

trata de abolir «la odiosa deliberación de la novela», Breton, y que adopta la fórmula de memorias apócrifas, y precisamente por eso, muy naturalmente, se va machihembrando como novela, sin forzosidades de autor escrito)³¹.

«Memorias apócrifas» viene a ser casi lo mismo que «novelas históricas escritas en primera persona», que eso es precisamente lo que hace Umbral, trasladando su propia vida al pasado para que sus personajes —Francesillo es el más destacado de ellos— puedan entrar en contacto con la Historia con mayúsculas. Los personajes ficticios se encuentran con personajes históricos, también ficticios en la pluma de Umbral.

Estos libros suelen ser novelas familiares, donde la familia del personaje-narrador (son relatos contados en primera persona) tiene un protagonismo muy grande, casi tanto como Francesillo, Jonás, Paquito, que son algunos de los nombres que reciben los alter egos de Umbral. La Historia de España corre paralela a la historia particular de los personajes familiares. Umbral mezcla distintos tipos de relato, o temas de la narración, que son comunes a muchos libros suyos: la novela de aprendizaje, de iniciación, la novela lírica, y se interna en territorios nuevos para él, como el relato fantástico, mágico (*Los helechos arborescentes*, *El fulgor de África*), que, sin embargo, no renuncia al realismo.

Las últimas líneas de *Los helechos arborescentes*, el encuentro entre Francesillo, el niño sobrenatural que conoce el tiempo mejor que nadie porque ha vivido quinientos años de Historia de España, resumen muy bien la intención de Francisco Umbral en sus relatos históricos: revisar críticamente la Historia de su país, separando lo que a su juicio es lo mejor y lo peor, rescatando la línea de heterodoxos españoles (una especie de panteón laico personal), y satirizando, con el mejor uso del lenguaje, los personajes y actitudes que considera como el mal de España. Umbral no sólo no rechaza la lectura política de sus libros, sino que muchas veces la promueve. En estos *episodios nacionales* escritos por un admirador de Valle, Umbral homenajea a lo que considera su mejor herencia, pero tampoco ahorra burlas a figuras de la Historia presentadas como *negras*: escritores, artistas, políticos, de uno u otro signo. A favor o en contra, todo lo salva la literatura, el retrato negativo y caricaturesco o la pintura más admirativa, aunque Umbral casi siempre es partidario de la desmitificación. En este texto, final de *Los helechos arborescentes*, Francesillo se encuentra con Franco, «vencedor en todos los frentes, héroe en todas las guerras»³², y cree descubrir en la catedral de su ciudad lo que nadie había visto hasta entonces:

Comprendí que era mi momento. Bajé o subí larguísimos peldaños alfombrados. Tres o cuatro. Di unos pasos hacia Franco, no sé si muchos o pocos. Nadie le había mirado nunca tan de cerca. De pronto me vi ante sus ojos vacíos, claros, oscuros, inexpressivos, minerales y blandos al mis-

³¹ Francisco Umbral: *Las señoritas de Aviñón* (Barcelona, Planeta, 1995), p. 85.

³² *Los helechos arborescentes*, prólogo de Eduardo Haro Tecglen (Barcelona: Planeta, 1999) (primera edición, Madrid: Argos Vergara, 1980), pp. 283.

mo tiempo. Acababa de ganar la guerra civil y era ya un anciano de cien o doscientos años, con todas las taraceas de la edad y la enfermedad en su rostro mínimo, embalsamado por una luz que no era del cielo ni de la tierra, y como enchufado todo él a cables de sangre y tornillos de calambre, fósil y máscara, mito y momia, tótem y tabú, viejo viejísimo. Como si una garra le tirase del cuello y del rostro, desde dentro del pecho, crispando su palidez de cuerdas y verticalidades. Podía ser un anciano levisimo o una momia de hierro. No sé si dije, en un grito del tamaño de la música, o murmuré para mí mismo:
—Pero este hombre está muerto³³.

M.^a Dolores de Asís, en *Última hora de la novela en España*, comentando *Las señoritas de Aviñón* da algunas de las constantes del quehacer novelístico de Francisco Umbral dentro de esta faceta suya de la novela histórica:

En todas estas novelas se dan los tres elementos estructurales de una novela histórica: a) los sucesos políticos que van condicionando cronológicamente el relato; b) la anécdota ficticia pautada por Umbral; c) pintura del cuadro social que enmarca todo el conjunto, seleccionado de acuerdo con la intencionalidad del relato. En los tres elementos aparece el tono paródico frecuente en el escritor, utilizando con instinto natural las posibilidades del lenguaje y de las formas narrativas. Precisamente es a través de esos recursos formales el modo de expresar una subjetividad que se reviste de memorialismo y en algunos casos de crónica, como si ambos géneros fuesen especialmente aptos para desarrollar una literatura entendida como autobiografía vital. Los trazos tragicómicos continuamente rebajan el tono histórico de lo representado³⁴.

La primera novela histórica de Umbral es *Los helechos arborescentes* (1982), que como ya hemos visto es muchas cosas más. Pero le seguirán otras, como *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo* (1985), *Las señoritas de Aviñón*, hasta *El socialista sentimental* (2000), según algunos, que sería un *episodio contemporáneo* y con unos personajes muy distintos a los protagonistas del resto de la serie.

3) Entre la literatura y el reportaje, *documentales íntimos y sociales*:

Es arriesgado separar estas obras, dentro de la narrativa de Umbral (no la estrictamente periodística), de otras líneas que estamos señalando. El reportaje literario, el periodismo «de autor» que siempre ha practicado Umbral, el análisis social, dado casi simultáneo con el íntimo, están presentes en casi todas las obras del autor. Pero clasificar siempre tiene algo de discriminación injusta e inexacta. El ejemplo más claro de esta corriente sería *Memorias de un niño de derechas* (1972), libro-origen de muchos otros, y *A la sombra de las muchachas rojas* (1981). Estos libros, como ocurre a menudo en nuestro escritor, tienen mucho, o pueden tenerlo, de

³³ *Los helechos arborescentes*, ed. cit., pp. 287 y 288.

³⁴ M.^a Dolores de Asís: *Última hora de la novela en España* (Madrid: Ediciones Pirámide, 1996), p. 433.

novela y de memorias, quizá más que de periodismo, pero el punto de partida de Umbral parece ser, además de literario, sociológico y periodístico, de observación directa, pero analítica, de su entorno.

La primera imagen que nosotros tuvimos del mundo, en nuestros sarampiones infantiles y eruditos, fue la de aquellas revistas amarillecidas por las que supimos que mister Eden era el político más elegante del mundo y del Reino Unido, lo que no obstaba para que los caricaturistas internacionales le dibujasen con una minifalda de plátanos como la de Josefina Baker, que por entonces aún no recogía niños impares y que bailaba desnuda, con el cráneo pelado, para meterle un poco de selva y cachondeo a los decadentismos de boquilla de la última —esta vez sí que sí— y sofisticada bella época³⁵.

Por otra parte, la composición de estas obras nos suele remitir a una estructura periodística; los fragmentos, o los capítulos, se encadenan como una serie de columnas de periódico, género por el que Umbral es más conocido por el gran público. *Trilogía de Madrid* también posee algunos de estos rasgos, pero es una obra más orientada a lo literario, al pasado personal del autor, con un pie en el periodismo y otro en la literatura. Esta indeterminación, ambigüedad formal y de contenido, es muy frecuente en Umbral; constituye una clave de su personalidad de escritor. Algunas veces, como en el siguiente fragmento de *Trilogía de Madrid*, es capaz de conjugar en unas líneas la denuncia política con la ternura y el sentimentalismo, y el tono humorístico y reivindicativo con el lírico. El hermoso descubrimiento de Envidita, la niña mongoidal, que es el único personaje de la obra que puede suscitar esa ternura en el narrador, ese descubrimiento de para qué sirven los libros actúa de corola, entre poética y risueña, de lo que también fue para Umbral, sin duda, un descubrimiento literario.

Otras mañanas yo me llevaba un libro al cementerio, y leía sentado en una tumba, a veces hasta echado en el fresco mármol, mientras Envidita iba cogiendo flores. La masonería histórica y difunta se había convertido en un pradillo de margaritas. La Institución Libre de Enseñanza daba más hierba que otra cosa. El liberalismo nefando (que decían los discursos de El Pardo y los editorialistas de porcelana) se había quedado en un triángulo de violetas imperiales. Envidita hacía ramos un poco incoherentes, gavillas de ternura sin sentido, y me los traía.

—¿Este ha quedado bonito?

—Muy bonito, Envidita.

Una vez metí una flor en un libro y esto le gustó mucho a la niña.

De pronto había comprendido para qué servían los libros³⁶.

³⁵ Francisco Umbral: *Memorias de un niño de derechas* (Barcelona: Destino, 1976) (primera edición, 1972), pp. 9-10.

³⁶ Francisco Umbral: *Trilogía de Madrid*, ed. cit., p. 111.

4) Memorias y diarios con gran poder verbal, y con un elemento ficticio ambiguo:

Este afán clasificatorio quizá tropiece aquí con su dificultad máxima, casi con su contradicción. He dicho que Umbral mezcla constantemente realidad y ficción, o ficción y no ficción. Las fronteras entre novela y memorias no están delimitadas en sus libros. He hablado de «memorias novelescas» y «novelas memorialísticas». En un principio nos tenemos que guiar por las palabras del autor, y por la presentación editorial que se hizo de esos libros. Hay algunos que Umbral presentó como novelas y que tienen mucho de memorias, y otros que presentó como memorias, y que tienen mucho de novelas, quizá más que los anteriores. *Trilogía de Madrid*, que acabamos de citar, podría ser un caso paradigmático, pero no es el único. El memorialismo y la conciencia creadora, radicalmente formal, poética, la elaboración artística de un mensaje con unos signos lingüísticos, pero donde parece importar más los signos que el mensaje, son dos pilares fundamentales de la narrativa umbraliana. Si nuestro escritor trabaja, ante todo, con su yo y con el lenguaje, el memorialismo tiene que ser la piedra de toque de su proyecto narrativo y, más allá de eso, de toda su literatura. A Francisco Umbral le gusta la expresión «novela de la memoria» para definir su obra narrativa³⁷.

La faceta memorialística tiene un complemento muy destacado en los diarios íntimos. Algunos de ellos, como *Diario de un escritor burgués* (1979) y *Diario político y sentimental* (1999), se encuentran a nuestro juicio entre las mejores obras de Umbral. Pero en ocasiones es muy difícil diferenciar entre diarios y memorias, así como algunas novelas umbralianas podrían llamarse perfectamente «libros de memorias». Lo que en una primera lectura puede inclinar la balanza —nuestra *balanza lectora*— de un género a otro, en una segunda puede inclinarla de modo completamente distinto. De la ficción a la no-ficción, del realismo a la fantasía, el ensayo enriquecido con el periodismo —y al revés—, etc. Umbral es muy consciente del *desbarajuste* enriquecedor que viven los géneros en su pluma. Tal vez por eso en *Madrid, tribu urbana* (2000), uno de sus últimos libros, entre el diario y las memorias, con el periodismo muy presente, defiende «la escritura en libertad», y en el caso concreto de *Madrid, tribu urbana* un nuevo género literario: la «columna río». Pero ahora veremos que este género no es tan nuevo en su literatura, sino que se viene desarrollando casi ininterrumpidamente a lo largo de su carrera. Pero Umbral ha encontrado dos nuevas fórmulas, como «la rosa y el látigo», que sintetizaba su estilo, parte de su estilo: la *escritura en libertad* y la *columna río*. El lector se encuentra, al empezar ese prólogo, con toda una declaración de principios literarios y vitales, una *auto-declaración*, en realidad, del escritor que quiere reafirmarse a sí mismo mirando tanto al pasado como al futuro, pero desde un género, la columna periodística, que es pura actualidad, puro presente. Una vez más Umbral quiere bordear el filo de la literatura y el periodismo, la memoria y la ficción, el lenguaje «urgente», como diría él, y al mismo tiempo mimado con primor:

³⁷ José Manuel Caballero Bonald ha titulado de este modo el proyecto total de sus memorias, compuestas hasta el momento por dos volúmenes: *Tiempo de guerras perdidas* (Barcelona: Anagrama, 1995) y *La costumbre de vivir* (Madrid: Alfaguara, 2001).

Cada día tiende uno más a la escritura en libertad, a la prosa que nos trae el día, como un ramo de flores hospicianas, frescas, húmedas y baratas.

Y no creo que esto sea achaque de los años —demasiados tengo: años y achaques—, sino liberación y madurez, ruptura mansa, nada espectacular, con los géneros convencionales, con la comercialidad y el pacto. Un escritor en progresión camina siempre hacia mayores libertades de pensamiento y estilo, dejando atrás el compromiso burgués de lo que quiere el gran público, que es público porque ni siquiera sabe lo que quiere.

(...) Un tema, un tono y un territorio acotado. Con eso basta para ponerse a escribir cuando uno es algo escritor. (...) Acotar un tiempo —el espacio se acota solo— y escribir todos los días. Ni un día sin línea, ni un día sin periódicos, ni un día sin pan, ni un día sin amor.

(...) La columna de periódico me ha dado un género literario: el libro como una columna/río, lago ancho, interminable, ilustrado de nombres y sucesos, acuciado de actualidades y fugitividades que permanecen y duran. Una columna de más de cuatrocientas páginas y la España actualísima y urgente contada sin urgencia, despacito y buena letra³⁸.

5) *Mortal y rosa* (1975) y *Un ser de lejanías* (2001):

Ya hemos dicho que estas dos obras forman una especie de aparte en la obra de Umbral. No es que su contenido y forma sean distintos a otros, es que en estos libros ciertas cualidades del estilo y del pensamiento de Umbral se ofrecen en un estado particularmente puro. Son obras de gran cuidado formal, donde la poesía y la filosofía van de la mano.

Sufro como hombre, a la medida del hombre, con mis recursos y mi mecánica de hombre, pero dentro de mí, dentro de ese sufrimiento, hay algo más sufriente, una pulpa casi submarina de sollozo, un fondo último y retráctil de dolor al que temo descender, que no me atrevo a tocar. Es ya un sufrimiento como vegetal, el gemido de la flor rota —ya se sabe que las plantas gimen—, un dolor no humano, un miedo anterior al hombre, una medusa de espanto, no sé. Lo más sensible y doliente de lo vivo, el cartílago marino y vegetal, sin otra conciencia que el dolor, donde algo pulsa infinitamente, muy por debajo de mi dolor racional, mediocre, de hombre que sufre³⁹.

Mortal y rosa es para muchos la obra maestra indiscutible del escritor y marcaría su madurez literaria. *Un ser de lejanías*, utiliza esa madurez, enriquecida por los años y por los libros, para hacer una especie de vista atrás de su vida y de su literatura. Está escrita en *presente*, como subraya el autor, pero es un relato que vuelve una y otra vez al pasado: al pasado de Umbral, sus orígenes, literarios, profesionales, vitales, el pasado de sus amigos, de la vida española que él contempla desde su atalaya literaria.

En este fragmento de *Un ser de lejanías*, escrito aproximadamente en el paso de un milenio a otro, están algunos temas umbralianos de siempre, puestos al día, y que han apareci-

³⁸ Francisco Umbral: *Madrid, tribu urbana* (Barcelona: Planeta, 2000), pp. 9 y 10.

³⁹ Francisco Umbral: *Mortal y rosa*, edición de Miguel García-Posada (Madrid: Cátedra-Destino, 1995), p. 199.

do a todo lo largo de este artículo. Quizá sea ésta la mejor prueba de la coherencia literaria, literaria antes que nada, de Francisco Umbral:

No se trata, por mi parte, de comunicar enseñanzas o doctrinas o consejos (literatura práctica, horror), sino de comunicar emociones difíciles, de compartir mundos secretos, matices del rojo o del blanco. Y, sobre todo, no se trata de pedagogizar, sino de seducir, de enhechizar, de *encantar* (no en el sentido comercial, claro). Hay un cierto poder hipnótico en la prosa, cuando es propia, personal e intensa, cuyo ejercicio constituye el mayor placer y gratificación del prosista. Por la vida andan algunos seres hipnóticos, sonambulizados por mi escritura o la de otro, es decir, salvados de una realidad y un procomún que encima no es la realidad.

Y este placer que digo no es voluntad de poder (que también se da en literatura), pues que uno, el escritor es el primer hipnotizado por lo que escribe, y si no llega a ese autohipnotismo es que estamos haciendo sólo mecanografía⁴⁰.

Si *Mortal y rosa* era un libro de desesperación, desesperación dominada por la literatura, *Un ser de lejanías* parece un libro de escepticismo. Umbral se nos presenta como un hombre que ha conseguido lo que se propuso en la juventud, pero que llegado el momento de disfrutar de su «gloria» —así lo escribe, y reflexiona sobre ello—, descubre que ésta no tiene nada «glorioso» que ofrecerle. La gloria y el éxito se diluyen en un mismo espejismo, un espejismo hueco.

El éxito está lleno de bandejas de plata donde, de pronto, se cae tu imagen, con estruendo de gong, se le cae a un camarero de las manos, y te retiran como a los borrachos. Cómo miro la parra, metáfora involuntaria de una vida, brevísima temporada de recitales rojos, eso es el triunfo, el haber llegado, me lo pregunta una vieja bohemia de gorro negro y cuello que tiembla angustioso ¿qué es la gloria, Umbral qué se siente?, nada, mujer, el éxito está vacío⁴¹.

En este balance de su trayectoria personal y de la de muchos otros, también la de España en los últimos tiempos, el resultado es negativo. Pero la escritura de Umbral consigue uno de sus mayores logros: el análisis desesperanzado —no espera nada porque ya sabe lo que puede recibir— se desarrolla en páginas muy líricas, a veces poemas en prosa. La literatura, una vez más, puede triunfar sobre el tiempo que la generó, sobre lo opaco o doloroso. La brillantez de una obra literaria se puede conseguir a costa de —o gracias a— lo que la vida cotidiana rehuiría. En este libro, el último que analizo en esta *lectura*, el Umbral-escritor demuestra una satisfacción, una *felicidad* creativa, por decirlo de alguna

⁴⁰ Francisco Umbral: *Un ser de lejanías* (Barcelona: Planeta, 2001), pp. 138 y 139.

⁴¹ Op. cit., p. 20.

manera, que parece negada al Umbral-hombre. Aunque las fronteras entre literatura y realidad en Umbral, y en cualquier autor, siempre son muy borrosas. Quizá esto sea una característica crucial de la literatura, y de la realidad.

Referencias bibliográficas

ASÍS, M.^a Dolores

1996 *Última hora de novela en España* (Madrid: Ediciones Pirámide).

ARDAVÍN, Carlos X.

2000 «Poética de la memoria: novela, historia y política en Francisco Umbral», *Revista Hispánica Moderna*, año LIII, junio 2000 (Nueva York: Columbia University, Hispanic Institute), p. 153-161.

CABALLÉ, Anna

1999 «Francisco Umbral: los comienzos de un escritor», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, n.º 4, septiembre de 1999 (Barcelona: Universitat de Barcelona).

CABALLERO-BONALD, José Manuel

1995 *Tiempo de guerras perdidas* (Barcelona: Anagrama).

2001 *—La costumbre de vivir* (Madrid: Alfaguara).

CASTELLANI, Jean-Pierre: Jean-Pierre Castellani

1992 «Autoportrait dans l'oeuvre romanesque de Francisco Umbral», en Guy Mercadier (ed.): *L'Autoportrait en Espagne: littérature et peinture [Actes du IV Colloque International d'Aix-en-Provence (6-8 décembre 1990)]*, Aix-en-Provence, Université, pp. 289-301.

HERRERA, Ángel-Antonio

1991 *Francisco Umbral* (Madrid: Grupo Libro 88).

MARTÍNEZ RICO, Eduardo

2000 «El escritor escribe sobre escritores», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, n.º 18 (Madrid: Universidad Complutense, 2000), pp. 265-275.

—«Los umbrales de Umbral: primeros pasos novelescos de Francisco Umbral», en *El papel de la literatura en el siglo XX*, volumen coordinado por Fidel López Criado (A Coruña: Universidade da Coruña, 2001), pp. 415-427.

—*Umbral: vida, obra y pecados. Conversaciones* (Madrid: Foca, 2001).

—«Francisco Umbral, teoría y práctica del cuento. *Historias de amor y Viagra*», en *El cuento español en la década de los noventa*, volumen editado por José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carabajo (Madrid: Visor Libros, 2001), pp. 367-375.

—«Jugar y juzgar. Los ensayos literarios de Francisco Umbral», *Dicenda*, 2001, n.º 19 (Madrid: Universidad Complutense, 2001).

SANZ VILLANUEVA, Santos:

1994 *Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual* (Barcelona: Ariel).

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo

- 1996 prólogo a *Ramón y las vanguardias* (Madrid: Espasa Calpe) (primera edición, 1978), pp. 9-33.

UMBRAL, Francisco

- 1965 *Larra. Anatomía de un dandy* (Madrid: Alfaguara).
 1965 —*Balada de gamberros* (Madrid: Alfaguara, La Novela Popular).
 1966 —*Travesía de Madrid* (Madrid: Alfaguara).
 1972 —*Memorias de un niño de derechas* (Barcelona: Destino, 1976) (primera edición).
 1973 —*Los males sagrados* (Barcelona: Planeta).
 1994 —*La rosa y el látigo. Noches. Ninfas. Fuegos*, edición de Miguel García-Posada (Madrid: Espasa Calpe).
 1995 —*Mortal y rosa*, edición de Miguel García-Posada (Madrid: Cátedra-Destino) (primera edición, 1975).
 1976 —*Las ninfas* (Barcelona: Destino).
 1998 —*El hijo de Greta Garbo*, prólogo de Miguel García-Posada (Barcelona: Planeta) (primera edición, 1982).
 1999 —*Los helechos arborescentes*, prólogo de Eduardo Haro Tecglen (Barcelona: Planeta) (primera edición, Arcos Vergara, 1980).
 1999 —*Trilogía de Madrid*, prólogo de Javier Villán (Barcelona: Planeta) (primera edición, 1984).
 1977 —*Teoría de Lola* (Barcelona: Destino, 1995) (primera edición).
 1996 —*Ramón y las vanguardias*, prólogo de Gonzalo Torrente Ballester (Madrid: Espasa Calpe) (primera edición, 1978).
 1989 —*El fulgor de África* (Barcelona: Seix Barral).
 1993 —*Madrid 1940. Memorias de un joven fascista* (Barcelona: Planeta).
 1995 —*Las señoritas de Aviñón* (Barcelona: Planeta).
 1995 —*Diccionario de Literatura. España 1941-1995: de la posguerra a la posmodernidad* (Barcelona, Planeta).
 1995 —*Madrid 650* (Barcelona: Planeta).
 1996 —*Los cuadernos de Luis Vives* (Barcelona, Planeta).
 1999 —*Diario político y sentimental* (Barcelona: Planeta).
 2000 —*El socialista sentimental* (Barcelona: Planeta).
 2000 —*Madrid, tribu urbana* (Barcelona, Planeta).
 2001 —*Un ser de lejanías* (Barcelona: Planeta).

VILLÁN, Javier

- 1996 *Francisco Umbral: la escritura absoluta* (Madrid: Espasa Calpe).
 1999 —*Francisco Umbral* (Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid).